

ZZZ... ZAPPA, ZIMMERMANN, ZORN: ¿UNA ÚNICA TRADICIÓN?

Herman Sabbe*

Música culta/Música popular

¿Qué valor tiene semejante dicotomía, si consideramos alguna de las músicas llamadas *populares*, como por ejemplo la de Zappa, concebida y construida de una manera tan sumamente sabia, o una música que plantea de un modo tan radical el problema de la comunicación musical como lo hace en el *free jazz*, que es también encuadrado dentro de lo *popular*? ¿No habría que considerar como culto, igualmente, el refinamiento con el que Jimi Hendrix pulveriza salvajemente el himno norteamericano, desvelando así toda la potencia destructora del confort electrónico? ¿Por qué la música para piano de Bill Evans, dodecatónica y de tan singular fraseo, ha de ser inferior a las grandes sonatas de la vanguardia *clásica*?

Coleman y Cage, Nono y Hendrix, Zimmermann y Zappa: estos compositores, aún perteneciendo a tradiciones diferentes, todos ellos han mostrado, en mayor o menor medida pero de forma similar, que son independientes en su actividad artística del lenguaje convencional, del superego colectivo, ya sea éste de naturaleza *culta* (esto es reservado a una minoría) o *popular* (destinado a una audiencia más amplia...).

Es concretamente ese distanciamiento con respecto a la norma lo que nos servirá aquí como criterio de fascinación, independientemente de cuál sea el terreno sociocultural que se rige por tal norma y en el que normalmente se impone una imagen sonora colectiva.

* Musicólogo belga, Herman Sabbe fue director del Instituto de Psicoacústica y Música Electrónica (IPEM) de la Universidad de Gante de 1986 a 1994. Actualmente pertenece a su equipo académico. Es autor de numerosísimas publicaciones sobre música contemporánea. Ha dado cursos en diversas universidades, entre ellas el Aula de Música de Alcalá de Henares.

*

1960. Esta época se caracteriza por el comienzo de la migración electrónica de las músicas, la multiplicación de la imagen sonora en el entorno acústico del hombre occidental, la circulación acelerada de los signos sonoros a través del globo. Ello ha contribuido a una ampliación de los nexos transversales entre *subculturas* musicales.

Sin embargo, no son los parecidos entre músicas de tradiciones diferentes, debidas a influencias e intercambios directos, lo que nos va a interesar aquí de manera prioritaria. Por ello, no insistiremos en las sonoridades o en los tipos de articulación que las *músicas contemporáneas* hayan podido inspirar, por ejemplo, a los rockeros progresivos alemanes. ¿En qué Stockhausen ha podido estimular la imaginación de grupos como *Can* o *Kraftwerk*? ¿En qué medida los discos de *Tangerine Dream* son deudores de Ligeti, tanto por la distinción de los timbres, el tipo de expresión vocal y la forma de discontinuidad de las articulaciones (*Aventures-Nouvelles Aventures*), o por lo opuesto: los colchones armónicos flotantes suspendidos durante un largo tiempo?

Más bien, serán algunos paralelismos dentro de las diacronías socioculturales los que van a atraer nuestra atención preferente. El músico, de cualquier tipo, no puede ignorar el material constitutivo de la tradición en la que se integra. Es su comportamiento con respecto a ese fondo constitutivo lo que determinará su posición en una progresión que va de la acomodación a la negación o la resistencia.

Cuando algunos compositores, dentro de sus respectivas tradiciones y cada cual en el seno de su propio linaje, se desmarcan mediante un comportamiento de desvío-desafío, de su actitud se desprende una ética común del acto creador, y sus posiciones se convierten en comparables más allá de las divergencias de estilos y de la pertenencia social.

Este ensayo no es descriptivo. Se presupone el conocimiento de los hechos musicales que se van a tratar por parte del lector.

Lo que sigue no pretende en modo alguno ser exhaustivo. Se trata de una elección de unos nombres entre otros muchos posibles, y los nombres que aparecen lo hacen para permitirnos exponer, mediante ejemplos, algún problema general de orden estético, ético... que va más allá de la acción creadora individual.

El orden de lo que sigue no se sujeta a la cronología histórica, sino que trata una *época* considerándola como sincrónica.

En 1960, por primera vez y tras casi cuatro siglos de existencia, el arte dramático musical se aparta de los presupuestos aristotélicos con la ópera *Los soldados "Die Soldaten"* de **Bernd Alois Zimmermann**. La escena se convierte en *dodecaescénica*, el drama se representa sobre doce escenarios a la vez; sin causalidad lineal, todo transcurre al mismo tiempo tanto en la

acción como en la música: el jazz, el gregoriano y el gran Bach son ahora contemporáneos. El tiempo se hace una bola (“Kugelgestalt der Zeit”¹). Se trata de un arte eminentemente plural (el propio Zimmermann califica su pensamiento de *pluralista*), pero no es por ello eufórico; la pluralidad significa en este caso la vana circularidad del mundo, un torbellino sin salida. En el último Zimmermann (1968-70: *Réquiem por un joven poeta* “*Requiem für einen jungen Dichter*”, *Silencio y regreso* “*Stille und Umkehr*”, *Miré a mi alrededor y sólo vi injusticia bajo el sol* “*Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*”) no cabe ningún tipo de esperanza: este mundo está avocado a la injusticia.

*

En el *Requiem*, Beethoven (la fanfarria de la 9ª *Sinfonía*) se codea con los Beatles (“*Hey Jude*”) y con muchos otros. Ya no se trata del eclecticismo neoclásico al estilo de Stravinsky, sino que es un reciclaje integral de materiales musicales puestos de ese modo al servicio de un nuevo proceso de producción. La memoria musical se convierte en un florilegio de citas.

(Como ocurre en Pousseur, el método de composición mediante citas es de naturaleza *transerial*, históricamente resultante de un desarrollo del pensamiento serial: los materiales históricos son tratados en serie.)

(A partir de los años 80, el americano John Zorn extenderá el trabajo de yuxtaposición de elementos heteróclitos a los géneros socio-musicales: *country*, vals, *hard rock*, vanguardia clásica... La diferencia entre Zimmermann y Zorn consiste en que, en el caso del último, ya no queda rastro de una estructura receptora, de un lenguaje propio del sujeto, del compositor, diferente de las citas y que las integra.)

Músicas para las cenas del rey Ubu (“*Musique pour les soupers du roi Ubu*”) resulta ser un montaje de fragmentos tomados de todo el pasado de la música europea. Podríamos decir que se trata del primer organismo musical íntegramente conformado por órganos trasplantados: una perfecta prótesis. Zimmermann se anticipa aquí a la era post-industrial: actúa mediante pequeños paquetes de información musical; el producto se sintetiza a partir de componentes estandarizados.

Se puede, por otra parte, desmembrar la pieza en fragmentos (los fragmentos ya mencionados del pasado compuesto musical²) e intercalar a discreción comentarios sobre la actualidad política. He aquí un caso de *descerebramiento* musical: la violencia gratuita (del desguace) llevada al absurdo.

¹ Forma esférica del tiempo. (Nota del traductor. Todas las notas son del traductor.)

² Juego de palabras difícilmente traducible, *passé composé*, pasado compuesto, es la forma de llamar al pretérito perfecto.

Mucho antes de que el muestreador³ se convirtiese en un instrumento electrónico –emblemático de la era del epílogo posmoderno– el muestreo como método compositivo ya había sido introducido en el arte instrumental (y vocal) por Zimmermann y también por Pousseur desde *Vuestro Fausto* “*Votre Faust*” –una obra igualmente concebida en 1960. Ellos dos abrieron de par en par, teóricamente incluso hasta el infinito, el espacio de las citas. (Naturalmente, la vía les había sido mostrada con anterioridad. No olvidemos cómo, al comienzo del siglo, tanto en Mahler como en Ives o en Satie, se da la separación entre el material y su presentación, lo que ya suponía una puesta entre comillas de cualquier música.)

*

Con una imaginación musical alimentada fundamentalmente por Varèse, **Frank Zappa**, como todo verdadero pensador de música, fue un *audicionario* (del mismo modo que se dice un *visionario*); tenía la imagen, la representación mental de una música y se lanzó a la búsqueda obstinada de los medios sonoros idóneos para realizarla, según su audición. Lo hizo partiendo de la tradición rock (que era la de su generación), pero sin preocuparse por las etiquetas, por más que éstas creen unas diferencias que rigen el mundo económico y estético de la música. De ese modo, se ha convertido en la encarnación de una alteridad⁴ permanente que incomoda tanto en un mundo como en el otro: es un resistente en el seno de la cultura industrial y mediática, y la oveja negra para las vanguardias de tradición clásica.

Zappa se encuentra entre los que de una manera más nítida han subrayado y explotado la diferencia entre el concierto y el producto de estudio. Es un *desorquestador* nato, especialista en las técnicas de alienación y distorsión del sonido, del bricolaje-montaje-maquillaje que convierte a las sonoridades en irreconocibles, él ha realizado el trabajo de un auténtico compositor *fonográfico*: el producto de estudio, acusmático, no podía haberse logrado por una vía diferente de la electrónica.

Esto es lo que dice en relación al recurso básico de su disco *Sheik Yerbouti*: “En realidad, jamás existió esa bella interacción entre el bajo y la batería”. Se toma pues la molestia de desvelar el simulacro. Cabe preguntarse: ¿al reivindicar de semejante modo lo *inauténtico* del producto, no estará a su vez produciendo una nueva *autenticidad*?

Otras preguntas: ¿Quién establece las clasificaciones, las categorías de géneros en música? ¿Y dónde corresponde situar a Zappa? Quien esté familiarizado con Boulez o Xenakis medirá la enorme distancia que le separa de la vanguardia clásica, mientras que el típico aficionado

³ Sámpler.

⁴ Término filosófico propugnado por Emmanuel Levinas (*Alteridad y trascendencia*). Se emplea para referirse al descubrimiento que el *yo* hace del *otro*, partiendo de la base de una relatividad cultural.

al rock reconocerá en él al “perfecto extranjero” (*The Perfect Stranger* es uno de sus títulos).

En términos sociológicos, el caso Zappa es particularmente revelador. Por el mero hecho de cuestionar el propio principio de pertenencia, ha mostrado hasta qué punto sigue vigente el juramento de vasallaje en el mundo de las músicas.

Pero aunque Zappa no forma parte (al menos no todo él) de la tradición clásica, sí tiene sus homólogos. Habría que situar entonces a Zappa junto a Lachenmann, a Ferneyhough, y a todos aquéllos que hoy mismo siguen practicando la resistencia, declarando la autonomía de la metodología compositiva (acrecentada en algunos casos por una suficiencia *autotélica*⁵ de la notación), que convierte la composición en la exposición de lo conflictivo (de lo *no-concilia-ble*, en términos de Adorno), en un campo de batalla, de múltiples batallas.

*

Es sin duda en 1960, en el momento en que **Ornette Coleman** entra en un estudio para producir el disco que se va a titular *Free Jazz*, el instante en el que arrancan simbólicamente los años 60. Inicia entonces un movimiento que se irá ampliando a lo largo de toda la década (que conducirá de manera notoria a la constitución de conjuntos de una gran originalidad, como el *Art Ensemble of Chicago*); dándose una muy fuerte reacción distintiva por parte de la comunidad musical negra americana, cuyo fin es establecer una música exigente e incluso exclusiva. (Recordemos los desacuerdos y las exclusiones que esta nueva *Free Music* va a producir en el mundo del Jazz, y muy especialmente en el francés).

Ocho improvisadores notables se adentran en una acción musical colectiva: el producto resultante es la conjunción de ocho responsabilidades individuales sin coacción alguna (o con las menos obligaciones posibles, siguen en pie algunas relaciones entre los músicos según sus roles instrumentales, fuertemente codificados en el seno de la tradición jazzística); es la realización de cada cual junto al respeto del otro: “Play together, without getting in each other’s way”⁶. Se trata de una división del trabajo, sin duda, pero de una división solidaria, en éste caso, fundada en el reconocimiento mutuo de una visión indistintamente igualitaria de los conocimientos musicales.

La improvisación se convierte aquí en respetable, al volverse comercial. Gracias a la fonografía se produce un cambio en el estatus de la improvisación: de efímera se transforma en perdurable, y se prepara para la explotación económica y también estética, ya que a partir de entonces logra el reconocimiento como *obra*, y por tanto dando a su inspirador el estatus de *compositor*.

⁵ Que tiene por finalidad a sí misma. No confundir con autoreferencial.

⁶ Tocar juntos sin entorpecer el camino de los demás.

El disco *Free Jazz* presenta igualmente una de las primeras aplicaciones creativas de las posibilidades de espacialización gracias al estéreo: concebido como una antifonía de dos *coros* instrumentales, presenta a la izquierda a Coleman, Cherry, La Faro y Higgins, y a la derecha a Dolphy, Hubbard, Haden y Blackwell.

La grabación tiene aquí la función de simple reproducción: la conversación instrumental, aunque realizada en apariencia de una manera desordenada, se graba fielmente, íntegramente, sin tachaduras, sin maquillaje. A diferencia de Zappa, Coleman se jactaba de no haber autorizado ningún montaje, de no haber realizado ningún retoque: “Recorded in single, uninterrupted takes; heard here exactly as performed in the studio, without any splicing or editing”⁷.

A lo largo de esa única sesión de grabación, los ocho músicos han explorado, en su dominio (el del jazz improvisado) los límites de lo posible, de lo admisible, de lo no (pre)reglado coordinable. A lo largo de todo el periodo de los años 60 y 70, el *free* seguirá siendo una práctica molesta: perturba los usos de escucha, lo cual resulta literalmente subversivo. (Coleman, junto a Mingus y Bill Evans, formó parte de esos “músicos no productivos lucrativamente” de los que se deshizo el “gran sello” Columbia a lo largo de los años 70).

(Al fenómeno *free* de la tradición del jazz corresponde un equivalente dentro de la vanguardia de tradición clásica, un movimiento paralelo que se ha desarrollado en Europa; diversos grupos han participado en ello, entre los que se cuenta *New Phonic Art* inspirado por Vinko Globokar. Éstos también han buscado el modo de burlar simultáneamente las trampas de lo arbitrario y de lo convencional).

*

“Tocad, y no os molestéis mutuamente, no os hagáis sombra”. Podría decirse que semejante exhortación, enunciada por el Coleman de *Free Jazz* es la que, a lo largo de toda una vida como compositor, **John Cage** se ha encargado de organizar en sus condiciones de realización, elevando así la unión (entiéndase la suma de todas las autonomías particulares) a la categoría de principio cósmico, el de una armonía universal.

Cage ha deseado que su actividad como compositor (quizás haría falta introducir aquí el neologismo *propositor*) de música sea una práctica liberadora: liberación de todas las sujeciones impuestas por medio de la notación; liberación, ante todo, del recorte del tiempo normalmente impuesto de manera uniforme a todos los participantes de un proceso musical; liberación de un idioma establecido; supresión de toda jerarquía gramatical, de la autoridad de la frase, de toda huella de relaciones (crono)lógicas.

⁷ “Grabado en tomas únicas e ininterrumpidas; se escucha aquí exactamente como sonó en el estudio, sin ningún montaje o edición.”

(Desde *Music of changes*, Cage ha mostrado que el cálculo más meticuloso de lo que ocurrirá en una música nos deja en manos del azar. En el mundo todo es predecible; es decir que nada lo es).

Cage ha trabajado con el fin de suprimir la idea de la *obra*, de representación del mundo –cuando menos como analogía del mundo como algo ordenado. El mundo que nos propone Cage es totalmente *paragramático*, sus elementos son sustituibles, intercambiables hasta el infinito. Se entrega pues a la recomposición continua del mundo: reescribir a Thoreau, Joyce, Kafka; reescribir a Satie.

El mundo sonoro al completo, la *Naturaleza* en su dimensión sonora, tal cual, íntegramente, se hace música (¿es la compensación a la pérdida de *naturaleza* que supone cualquier fenómeno de civilización?). El sonido se hace presente, en todo lugar y momento. Simplemente faltaba *enmarcarlo: 4'33"*.

A todo sonido presente en el mundo, por prestarle mi atención auditiva le doy nombre y lo nomino: Música.

La trascendencia inmanente: el mundo en su integridad está presente, en el presente. Es la simultaneidad de todos los tiempos (y por lo tanto de todas las músicas *pretéritas y por venir*).

Lo que Cage ha procurado es la transparencia total, el triunfo del principio de no exclusión (de lo uno, sea lo que sea, por lo otro): la creación de un espacio hecho de intersticios, de un tiempo hecho de intervalos (de reflexión).

En Cage, es el acto lo que importa, el acto de producir un sonido, de escucharlo; es el acto, no es el producto, no es la reproducción. Todo su esfuerzo conduce precisamente a hacer imposible la simple reproducción: “el arte en la era de su no-reproducibilidad”.

La economía de la comunicación (las relaciones compositor-intérprete-oyente-crítico) se ve profundamente perturbada. En términos de economía política, es la confusión de los valores; se crea un valor de intercambio (imaginario) allí donde el valor utilitario es inexistente. ¿O es acaso a la inversa?

Cage *vende* por lo tanto lo invendible: el vacío, el (quasi-)silencio, el sonido empaquetado.

(No olvidemos que es de los EE. UU., el país de la música-mercancía por excelencia, de donde provienen las primeras tentativas de sustraer al acto musical su aspecto venal, de convertirlo en un acto *gratuito*, digamos: un acto de *musicancia*).

Cage se sitúa en el lado del antiguo anarquismo dentro del paisaje político americano, en las proximidades del “the best government is no government at all”⁸: la negación de la divi-

⁸ El mejor gobierno es la ausencia de gobierno.

sión del trabajo, la tentativa de subversión contra todos los poderes, contra toda autoridad (“au(c)toridad”)⁹.

Las enseñanzas de Cage también aportan lo siguiente: desde el momento en el que introduce un signo de cualquier tipo en un papel (éste eventualmente puede ser transparente) dirigido a un tercero, es necesario aceptar la imposibilidad de lograr abstraerse del ejercicio del poder.

Otra imposibilidad (en la que Cage es comparable al Ligeti de *Aventures*) es la imposibilidad de no comunicar.

En una sociedad, tal cual se la imagina uno a partir de la música de Cage, no hay un solo acto violento, no hay ninguna toma del poder, la tolerancia se generaliza, la competencia es nula (*concurrence* ¹⁰ en el sentido francés del término; en el sentido de la lengua inglesa, la total *concurrence*: contingencia, el “encontrarse-encontrándose-juntos-en-el mundo”, si se me permite...).

El hombre de la sociedad cageana es un ser contrario a la violencia. (El *cantus firmus* de Cage sería “*l’homme désarmé*”)¹¹.

En sus últimos escritos (las *Conferencias de Harvard*), Cage muestra el pleno alcance de su pensamiento: desarme militar, no crecimiento, no empleo y pobreza libremente aceptadas como las condiciones necesarias para una *armonía* a nivel global.

No puede uno dejar de relacionar las formas de anarquía propuestas por Cage y Coleman con la *anarquía* proclamada en 1976 por un grupo de jóvenes británicos, que se autodenominaron, no sin cierta grandilocuencia, como “The Sex Pistols”, “Pistolas del sexo”: *Anarchy in the UK*, un tema que no perturba en lo más mínimo el régimen establecido en la comunicación de la música popular, y que vende su *anarquía* gracias a los buenos oficios de uno de los paladines del oligopolio en el mercado discográfico mundial¹².

*

“Nunca escucho mi música antes de que suene” (Cage) “...aprender a ver el mundo como un conjunto de procesos *in progress*, que actúan los unos sobre los otros, y no como una demostración de procedimientos, y de formas puestas en funcionamiento... La música no es un lenguaje que se hable, sino un lenguaje que se hace...” (Berio).

He aquí dos enunciados de compositores (a los cuales se podría añadir otros muchos de entidad semejante) personalmente comprometidos que se refieren claramente al estatus epis-

⁹ Sabbe realiza aquí un nuevo juego de palabras de imposible traducción utilizando la raíz “autor” de la palabra autoridad y la *auctoritas* del derecho romano.

¹⁰ Mientras en francés *concurrence* significa competencia, en inglés es *concurrency*.

¹¹ Referencia por oposición al famoso *cantus firmus* del renacimiento basado en la popular canción *L’homme armé* “el hombre armado”, en el caso de Cage, “el hombre desarmado”.

¹² El sencillo de Sex Pistols fue publicado por EMI.

temológico particular de las *nuevas músicas* de la época que estamos considerando: “From unique truth and a world fixed and found, to a diversity of right and even conflicting versions or worlds in the making.”¹³ (Nelson Goodman).

Recordemos que es también a comienzos de los años 60 cuando Adorno nos propone el ensayo *Vers une musique informelle* “Hacia una música informal” (en francés en el original) , donde trata sobre “esas cosas que producimos y que no sabemos lo que son”. Nada hay, en las músicas a las que aquí nos referimos, que pueda tener una función narrativa, de elemento de un desarrollo reglado. Estas músicas proponen una *crono-lógica* inédita, y precisa de imágenes topográficas: archipiélago, galaxia, laberinto, jardín Zen.

El oyente ha de buscar su propia voz. “No hay caminos; hay que caminar”¹⁴. El compositor propone, el oyente dispone.

*

Cage y Coleman, son dos formas (muy diferentes sin duda) de practicar la no violencia. Trataremos ahora sobre la violencia: **Luigi Nono** y **Jimi Hendrix**. Elijo como ejemplos *A floresta e jovem e cheja de vida* “La selva es joven y llena de vida” del primero (1966), y *The Star-Spangled Banner*¹⁵, presentado por el segundo en el famoso festival de Woodstock (1970): una guerra anticolonial en Asia, cuyo desgarró se expresa por un enloquecimiento de voces estalladas (cantadas, habladas, gritadas), y las sonoridades bruitistas-brutales de cinco placas de cobre agitadas con rudeza, además de un montaje en cinta magnetofónica, esto en un caso; en el otro, el guitarrista negro americano en sus obras de destrucción electrónica del himno americano, símbolo nacional, y también emblema de un racismo y de un imperialismo (en parte auto-) destructores. Son dos actos de violencia simbólica en música como reacción (y que nos remiten) a otros actos de violencia, esta real, de (parte de) la sociedad (americana), actos que justifican un discurso político. He aquí “la sociedad en la música - la música en la sociedad”: inspirada por un estado social, e intentando influir sobre esa misma sociedad.

Estamos ante dos actos de agitación política mediante la música. En ello percibo la huella de tres (o quizás cuatro) factores culturales. En primer lugar el nivel sonoro, aplastante. El siglo XX, por sus aparatos, máquinas, vehículos, armas, ha aumentado el volumen sonoro ambiental de manera exponencial. A la larga era de esperar que, la creación musical reflejase este hecho físico de ámbito acústico. Varèse y Xenakis han dado un testimonio de excepción,

¹³ Desde la verdad única y un mundo fijo y estable, a una diversidad plena e incluso a versiones conflictivas de mundos construyéndose.

¹⁴ En español en el texto de Sabbe.

¹⁵ “La bandera llena de estrellas” es el himno del los EE. UU.

dando carta de ciudadanía a las sonoridades *bruitales*¹⁶. La introducción de los medios electrónicos a partir de 1950 no ha hecho sino amplificar (nunca mejor dicho) esa tendencia, en la música rock así como en la música electrónica *clásica*.

Por consiguiente, no cabe la menor duda de que la intensidad sin piedad de las invasiones sonoras practicadas por Hendrix-Nono es el eco de la brutalidad mortífera de la maquinaria de guerra del hombre moderno.

(Obsérvese que del mismo modo se da un movimiento opuesto, que opone a la agresividad del mundo todo el potencial de suavidad de los sonidos. Como muestra: *The King of Denmark* “*El rey de Dinamarca*” de Morton Feldman, ejemplo eminente de cambio de sentido de la tecnología instrumental: los instrumentos de percusión son tocados literalmente con las yemas de los dedos; al límite de lo audible, y con una cadencia pausada, la pieza deja transparentarse el silencio del mundo.)

(Otra observación: el fenómeno cultural de la violencia en música no es nuevo, sólo han cambiado los medios. Aventurémonos a imaginar por un instante a Beethoven martilleando su mensaje, el final de la *5ª Sinfonía*, por ejemplo, con los medios sonoros actuales.)

Por último, estamos ante lo que habrá, sin lugar a dudas, que denominar como la *estetización* del terror, la música como canalización sonora de la violencia, mediante el encantamiento y el exorcismo: “la composición a martillazos” la música que aterroriza para mostrar el terror, para *desilusionar*: este mundo carece de integridad.

(En términos antropológicos, pudiera ser que en las manipulaciones de Nono y Hendrix, con sus elementos *bruitales* y sonoridades transformadas, se diese un atavismo forjado bajo el imperio de la cólera y de la indignación. Recordemos que el ruido es perturbador por partida doble: desgarrar el oído y ensucia la pureza de las alturas.)

(Hendrix no ha dudado, como tampoco lo hizo Cage con su *piano preparado*, al *desnaturalizar* su instrumento). Añadamos a ello que Nono y Hendrix han sabido conciliar lo político y la política, asumiendo la doble responsabilidad del compromiso dentro de una estética de vanguardia –que es política por ser perturbadora– y del compromiso militante concreto; y ello sin practicar la amalgama que supone confundir el acto artístico con la acción política.

Además, ya que se trata de la guerra de Vietnam, traemos aquí a *Masters of War* “*Maestros de la guerra*”, que tiene el interés específico de ser una de las canciones de **Bob Dylan** (cuyo verdadero apellido es Zimmermann...) de las que hizo dos versiones: una *folk* (la versión *acústica* producida por el propio Dylan), y otra *rock* (una versión *electronizada*, producida “por cortesía de la Warner Bros. Music Inc...”). He aquí una vez más una música popular que resulta

¹⁶ Sabbe emplea en diversas ocasiones el palabra *bruitales* para señalar el ruido violento. A falta de mejor alternativa se mantiene tal cual en la traducción.

muy sabia. Queda por saber en qué versión Dylan abronca más eficazmente a los maestros de la guerra. Si el desprecio de esa voz se expresa muy bien por el timbre y por la articulación –“the narrative drive of Dylan’s talking blues”¹⁷– ello se ve reforzado por la presencia aún más percuciente del sonido electrónico. ¿En el último caso, el “contenido de verdad” (*Wahrheitsgehalt* ;que Adorno me perdone!) sería tal vez aún mayor?

Hay otro problema apasionante que suscita la carrera de Dylan: parece ser una de las escasas figuras públicas que ha acumulado tal “capital de respetabilidad” que se puede permitir impunemente (¿sin pérdida de popularidad?) pasar alegremente de un género a otro. (¿Qué ocurrió, a este respecto, con los compositores vanguardistas clásicos que a lo largo de los años 70 se pasaron a un lenguaje claramente más *neo(-romántico)*? Se les ha llamado *traidores*...)

*

Para terminar, algunas palabras sobre el cuerpo. El cuerpo sabio y el cuerpo popular en música. El cuerpo revelado, el cuerpo desaparecido. El cuerpo, el gesto. El gesto que ataca al instrumento: la *Pieza nº 10* para piano de Stockhausen (el pianista va armado de mitones); el gesto que acaricia el instrumento, lo roza (el violonchelo en el primer movimiento del concierto de Ligeti).

La música es un amaestramiento social del cuerpo, ella nos enseña a reconocer los movimientos y los afectos.

En *Aventures* (1963) y *Nouvelles Aventures* (1965) de Gyorgy Ligeti: los tres cantantes (soprano, contralto y barítono) se dirigen directamente, corporalmente (con la voz, con los gestos, con todo el cuerpo en vibración) al oyente-espectador, lo interpelan, lo involucran. Pero al mismo tiempo, Ligeti estiliza esa relación directa, de algún modo la cita, sus cantantes le dan su sentido. La “Gran escena histérica” de la soprano es, con un ligero adelanto sobre los acontecimientos, una Janis Joplin estilizada...

El gesto parado, suspendido: el gesto sorpresa es el *teatro instrumental* de Mauricio Kagel: se ve el gesto pero no se oye el sonido esperado. Frustración: el gesto permanece improductivo.

Otro gesto que no produce nada: al final del *Concierto para violonchelo* ya citado anteriormente, el arco del *solista-solipsista* (el mundo en su entorno no existe) enloquece, se emballa, pero ya no toca la cuerda: gesticulación inútil de un ser humano presa del pánico, despilfarro de energía sin sentido, simulacro de producción que no produce nada; histeria.

Otro gesto típico de Ligeti: el de toparse con los límites impuestos por el instrumento, los extremos de un teclado, por ejemplo.

¹⁷ La fuerza narrativa de los *blues* hablados de Dylan.

Como es sabido, las manipulaciones electrónicas –quizás el término *manipulaciones* no sea el más feliz en este caso, dado que precisamente las operaciones manuales han desaparecido prácticamente, y aún más desde que se ha optado por lo digital– han eliminado el *cuerpo*.

Sin embargo a lo largo de los años 60 y 70 surgieron grupos de *manitas* electrónicos (frecuentemente californianos) que re-introdujeron el *cuerpo espontáneo* (de un modo muy *cultural*) en la práctica de la electroacústica en vivo.

Todo lo contrario es lo que ocurre en el sector de la *electrogenia* con el grupo de rock alemán **Kraftwerk**, cuyo disco *New Wave* titulado *The Man-Machine* (1978), y en particular en el corte *We are the robots*, que nos presenta al hombre robotizado, de cuerpo evacuado.

En cuanto a la tecnología, los miembros del grupo son discípulos de Stockhausen; pero en cuanto a la representación conceptual del mundo, ciertamente no lo son. Stockhausen: “*Yo me paseo por el cielo*” (*Am Himmel wandre ich*), Kraftwerk: “*Nosotros somos los robots*”. La diferencia entre estos títulos ya da la justa medida de la distancia que les separa.

La pieza en cuestión está construida por la sucesión de copias perfectas: son clones sonoros. (En esto, Kraftwerk se sitúa en los antípodas de los músicos repetitivos del tipo Steve Reich, quien nos presenta la imagen de una figura que se autodestruye por repetición, de una copia que se difumina por su reproducción en serie.)

We are the robots denuncia por medio de la simulación, por *hiperimagen*. Su tecnología es limpia (como la de las bombas), limpia con respecto a la suciedad tímbrica de los *punkis*, las sonoridades resultan muy *clean*¹⁸ (como las configuraciones lisas de Boulez lo son con respecto, por ejemplo, a lo que podríamos llamar el *arte povera* de un Kagel).

Simulacro de estereotipación, el *hombre-máquina* evoca un sujeto humano aplastado, y una cultura cerrada, sin salida; nos representa, mediante el muestreo, la red electrónica –la trama que envuelve el mundo, o la sonosfera administrada.

Desde hace veinte años, desde el final de la época que hemos considerado, Kraftwerk no ha hecho sino auto-muestrearse, reciclar sus propios productos: ha entrado por lo tanto en la era post-industrial.

Parecería entonces que, desde la época que hemos considerado, las músicas cultas y las populares comenzaron a aproximarse con la gran soldadura de los reciclajes y las re-mezclas.■

Traducción y notas: Jacobo Durán-Loriga

¹⁸ Limpias, asépticas.